

丝绸的语意：从技术载体到当代艺术的演进

Semantic evolution of silk: From technical carrier to contemporary art

黄柯涵, 王朝刚

(四川美术学院 造型艺术学院, 重庆 401331)

摘要: 丝绸作为文化交流与艺术创新的代表性材料, 凭借其独特的物质性与象征意义, 长期以来塑造了多元化的美学范式。然而, 丝绸如何从物质技术的载体演变为独立的美学体系, 这一过程尚需梳理与研究。本文从技术载体的角度结合丝绸史对其物质属性进行谱系化整理, 解码其在物质层面对社会网络的价值赋形与文化拓扑。其次结合传统书画艺术史, 分析书画媒材的历史性演变, 揭示丝绸如何以其独特的物质性参与中国书画史的建构。最后聚焦当代艺术的领域, 剖析丝绸演进为承载观念性文化符码的转型路径, 阐释在现代工业和工艺支撑下, 丝绸如何结合中式哲学, 建构具有文明对话属性的当代美学范式。

关键词: 丝绸物质性; 丝绸工艺; 丝绸叙事; 美学体系; 艺术史; 当代艺术

中图分类号: TS195.644; J003

文献标志码: B

文章编号: 1001-7003(2025)10-0012-09

DOI: 10.3969/j.issn.1001-7003.2025.10.002

丝绸作为人类文明史上最富象征性的物质载体之一, 其存在早已超越了实用功能的范畴, 成为跨越时空的文化符号与美学载体。在材料分类上, 根据丝绸织法的不同, 可分为绢、帛、绸、缎、绫、锦、麻、縠等。在传统美学体系中, 丝绸的物质特性直接塑造了其视觉与触觉的双重感知范式, 更在艺术史的深层叙事中扮演着隐形操盘手的角色——从汉代马王堆T形帛画以经纬织就的宇宙图示^[1], 到唐代《簪花仕女图》中纱罗服饰映射的阶级隐喻^[2], 丝绸成为构建视觉秩序与社会关系的物质媒介。

然而, 在丝绸史研究中, 其物质性与美学属性的关联长期处于被遮蔽的状态: 既有研究或如周赳^[3]《中国古代三大名锦的品种梳理及美学特征分析》中从丝绸的技术属性出发去探讨丝绸的美学特征, 重点关注于丝绸的材质美、工艺美。或如曾艳红^[4]《唐诗丝绸物事及其意象研究》中从文学意象视角切入唐代丝绸的符号系统。也或如龚建培^[5]《中国现代丝绸设计策略、范式研究导论(1949—1988年)》中创新性地论述了新中国丝绸设计策略与范式研究的意义、必要性, 并提出了中国现代丝绸设计史研究的“问题”建构、研究的逻辑线路

与方法, 为新中国的丝绸研究开辟路径, 却仍未解决丝绸从“技艺传承”到“观念生产”的理论断裂。这种研究真空不仅体现在艺术史领域对丝绸“装饰附属论”的惯性认知, 更暴露于当代艺术对丝绸传统语义链的激进解构中: 当丝绸和承载着中华民族文化的传统材料被打破物质性的边界, 观念性地编制在一起, 当蚕被置于冰冷的人造物上吐丝结茧形成脆弱而坚韧的白色网络, 构建出人类工业文明与自然之间的张力网络, 当丝绸越来越多在生物医学工程、柔性电子与智能穿戴、环境与能源材料、服饰设计与化妆品创新, 物质性所承载的美学架构与权力话语亟需新的阐释框架。

本文以跨学科视角重新锚定丝绸在艺术史中的主体性, 通过物质文化理论与当代艺术批评的交叉验证, 揭示其从技术载体向观念媒介转型的深层逻辑。研究首先追溯丝绸物质属性的谱系, 解码其通过织造技艺实现的社会网络赋形与文化拓扑; 继而解析在传统书画史中丝绸媒材的演变如何参与中国书画史的建构, 最终指向当代艺术实践中丝绸作为文化符码的能动性转型。这种探索不仅突破“物质-美学”二元对立的传统范式, 更在全球化语境下为传统工艺的现代化提供理论支点: 当经纬交织的创作方法诠释东方哲学中的“虚实相生”理念, 当丝绸的柔性特质与智能材料结合, 丝绸研究的主体话语权得以在文明对话中确立。本文的创新正在于将丝绸视为一种推动审美与意识形态创新的力量——它不仅是历史的见证者, 更是以物质性为触媒, 持续激活传统基因在未来场域中的表达潜能。

收稿日期: 2025-02-27; 修回日期: 2025-07-30

基金项目: 重庆市社会科学规划英才计划项目(2022YC007); 四川美术学院博士科研启动项目(23BSQD009)

作者简介: 黄柯涵(1999—), 男, 硕士研究生, 研究方向为当代绘画创作。通信作者: 王朝刚, 教授, 博导, 602554952@qq.com

1 技艺之臻:嵌入历史文脉的丝绸工艺

丝绸作为中国重要的物质文化载体,其发展的历史贯穿于中国的历史长河。丝绸的物质特性不仅由其生物化学本质决定,更在数千年的技术实践中被不断重构,形成科学与文化交织的复杂网络,这种积极的文化融合方式也能进一步构筑中华民族的文化形象^[6]。绢是中国传统绘画的重要物质载体,现存于世的众多书画作品,有相当一部分是在绢上绘制完成的。众所周知,绢是由蚕丝经过加工纺制而成,而蚕丝的成分主要是蚕丝蛋白。因此绢也就拥有蚕丝蛋白的生物学特性,包括含有氨基酸的种类、含量;蚕丝蛋白中基因的源流、变异;微量元素的种类、含量等。除此之外,中国历史上各时期书画用的绢由于来源及纺织时代不同,其织造方法也有一定的差异性,如经纬丝的疏密、数目不同等^[7]。因蚕丝的特性“经密纬疏”的织造工艺在封建社会早期得以展现,如马王堆汉墓出土的素纱襌衣(图1),其平纹组织密度仅20~30根/cm,却因蚕丝本身的纤维结构特性实现“薄如蝉翼、轻若烟雾”的视觉效果^[8]。这种形容既包含对物质特性的直观描述,也融入了文化象征与哲学隐喻。在丝织工艺的发展历程中,通过织机上穿综的变化,形成不同组织结构,可以织造出不同的丝绸品种。汉代已经有绢、纱、縠、纨等平素织物和提花的绮和锦,唐代之后又出现了绦丝、缎、绒和妆花,织锦的生产从原来的经锦向纬锦发展,色彩更加华美^[9]。古人常以“冰纨雾縠”“轻云蔽月”等意象形容丝绸的质感,这种独特的审美经验可以被马王堆汉墓出土的素纱襌衣所证实。素纱襌衣单件质量仅49g,形成其“薄如蝉翼”的视觉效果,体现了汉代人对丝绸“轻盈通透”的极致追求。这种物质美感不仅是视觉的,更是触觉与想象的结合。

而丝绸柔和的光泽,其物质原理是蚕丝纤维的横截面呈现出三角形几何形态,使光线在其表面发生镜面反射与内部散射的叠加效应。这种丝绸表面的折射原理成为丝织物立体

塑造的可利用资源。这种“呼吸的光泽”在唐代联珠对鹿纹锦(图2)中达到极致表现。该织物的经线、纬线使用不同的蚕丝,其纬线采用未脱胶生丝进行纺织,是充分利用了丝胶的折光性能够增强纹样立体感,使鹿眼部位的珠光随视角变化而流动,从而产生动态般的视觉感受。

染色工艺的使用、纺织技术的进步进一步丰富了丝绸美感的表现能力。丝绸生产技术的历史演进,本质是物质特性被文化逻辑重新诠释的过程。新疆尼雅遗址出土,现藏于新疆博物馆的汉晋“五星出东方利中国”锦(图3)其颜色之丰富得益于染色技术的进步。工匠通过使用靛蓝与茜草染料预媒



图1 西汉素纱襌衣

Fig. 1 Plain silk gauze robe of the Western Han Dynasty



图2 唐代联珠对鹿纹锦

Fig. 2 Pearl-roundel brocade with paired deer from the Tang Dynasty



图3 汉代五星出东方利中国锦
 Fig. 3 Han Dynasty brocade with inscription "Five Stars from the East Benefit China"



图4 唐代赤地唐花纹锦(局部)
 Fig. 4 Red-ground brocade with Tang floral patterns from the Tang Dynasty (partial)



图5 明代缂丝瑶池吉庆图(局部)
 Fig. 5 Kesi (silk tapestry) depicting the celebration at Yaochi from the Ming Dynasty (partial)

染法(铁离子螯合)实现色牢度突破,其蓝、红色谱历经两千年仍鲜明如初^[10]。《天工开物》所记载“红花饼法”进一步揭示了这一技术的视觉效果:丝绸的多孔纤维结构允许染料分子深度渗透,形成“色浸肌理”的层次美学,与棉麻的“色浮表面”形成本质差异^[11]。唐代时期通过引入波斯“赞丹尼织机”纺织技术获得进步,纬锦技术的突破将图案设计从经线限制中解放。日本正仓院藏唐代“赤地唐花纹锦”(图4)便利用这种特性,使“陵阳公样”中的缠枝卷草得以自由延展,形成“满幅皆动”的视觉韵律^[12]。至宋代时期,缣丝工艺的成熟则标志着丝绸从“织造”到“织绘”的质变。以明代故宫博物院藏《缣丝瑶池吉庆图》(图5)为例,其“通经断纬”技术允许在经线上局部挖织,利用丝线的物理堆叠模拟水墨渲染的浓淡变化,使西王母衣袂的云纹呈现出近乎绘画的渐变效果^[13]。这种“以梭代笔”的实践,将织机的机械运动转化为艺术家的主观表达,重构了工艺制作与艺术创作的关系。

古人将多彩提花织物称为“锦”,而将轻透绞经织物称为“罗”。这些颜色丰富多丽的织锦,则投射到古代的礼制与宇宙观之中。首先是丝织物的色彩与社会等级制度挂钩,不同等级的社会身份对应着不同丝绸材质。其次,丝绸上的纹样则与天人感应的时代思潮产生联系。祭祀宗庙需要着锦绣之服。湖南省博物馆馆藏的马王堆汉墓T形帛画(图6)以丝绢为载体,上面绘制出日月星辰、神龙、仙人且被云气环绕,通过将画面进行从下至上的空间划分,体现出丝绸作为“通天媒介”的功能。丝绸自身的物理特性及相应工艺技术发展的成果都构成了丝绸美学的物质基础。丝绸光泽柔和,质地柔顺,而织锦纹样的丰富艳丽,更具有视觉冲击力。在古代中国社会中,社会通过文字、诗歌、赋文和礼制规范,将丝绸的质感、色彩、纹样与社会等级、宇宙观念紧密结合,形成了独特的语言表达体系。



图6 西汉马王堆T形帛画

Fig. 6 T-shaped silk painting of Mawangdui in the Western Han Dynasty

2 书画之维:既是载体又是描绘对象的艺术史

中国古代艺术的核心是书画艺术,在一定程度上以书画艺术研究为重心的艺术史研究所形成的叙事传统会强化书画艺术的话语,进而形成了共享的意象与比喻体系,通过典故表达历史意识,一同表征了共同的赏析语言^[14]。但如果转化一个视角,将关注的重点置丝绸本身,便会发现丝绸作为一种日常的生活工艺产品,同时也是一种文房用品,与中国的绘画艺术紧密联系,并深刻影响了绘画艺术语言的形成。丝绸作为中国古代书画艺术的核心物质载体,其物理特性与工艺技术深度参与了艺术语言体系的构建。

首先,丝绸为书画创作提供了基本的物质基础。由于中国纸张的大规模应用始于宋朝,因此至少在宋朝以前,绘画的物质性依存主要依靠丝绸制品(主要为帛、绢、绫等),这也使得绢本绘画成为唐宋绘画作品的主要材质类型。唐代张彦远《历代名画记》中的绘画名家将绢作为绘画的基础材料是极为普遍的历史现象,如画家吴恬“恬有《画山水录》,记平生所画,在绢素者,凡百余面传之。”这也决定中国绘画艺术语言的形成深受丝绸的影响。魏晋南北朝时期是中国人物画发展的重要阶段。随着佛学传入及魏晋玄学的兴起,士人群体流行对儒家礼制的反动,从而形成以“竹林七贤”为代表的魏晋士人群体,对个体性情进行肯定,从而承认个人之美。如何塑造出个人之美,成为当时画家群体面临的问题。为此魏晋画家将服饰的动感与人体姿态的结合,形成“气韵生动”的视觉韵律,人物肢体动作及服饰状况成为重点的表现对象。画家通过对丝绸衣物的垂坠、透叠效果展开塑造,从而形成“以衣喻人”的美学范式。如传为东晋顾恺之所作,现藏于故宫博物院的《洛神赋图》(图7)中洛神的形象:作为女子的洛神在画面中衣饰、飘带都以一种飞扬的姿态飘动着,这种飞扬态势之美体现了洛神之为仙子的独特特征,表现其非凡体质的真实写照:轻盈灵动,神性的高洁不染之中又有人性之美。唐代画家周昉绘制的,现藏于辽宁省博物馆的《簪花仕女图》(图8)中的仕女外罩半透明纱罗大袖衫,肩搭长帔帛,帔帛随风轻扬的同时,画家将女子的双臂塑造成半遮半掩的状态。美术史学者巫鸿指出:她们的躯体却通过透明的衣服含蓄地暴露出来——她们的贴身内衣透过薄纱若隐若现,以柔和的五彩绘出上面的图案……^[15]。丝绸自身轻柔半透明的特质成为画家表现深层艺术含义的物质切入点。唐代绢画所用的绢帛出现了制熟和捶制工艺,这种熟绢如银板般平整,好处是能够让绢帛变硬如纸,使丝织品的经纬丝线不易错动,而且在这种制熟的绢帛上绘画可以多次晕染,使画面色彩叠加而更富有层次感,唐代阎立本绘制的《历代帝王图》(图9),尽管经历数百年,但色彩依然极具层次感。^[16]实际上,在中国绘画史中,尤

其是“人物”“道释”“鬼神”题材的描绘中,丝绸既是绘画的材料载体,又是被描绘的对象,形成“双重美学”的交织。

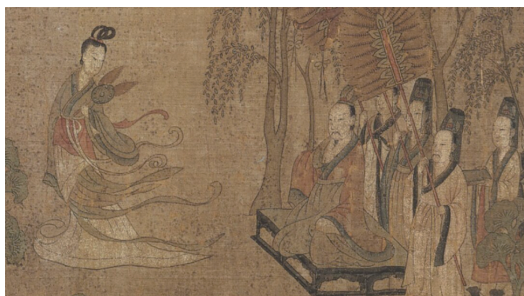


图7 《洛神赋图》(东晋 顾恺之 局部)

Fig. 7 *Nymph of the Luo River* by Gu Kaizhi in the Eastern Jin Dynasty (partial)



图8 《簪花仕女图》(唐代 周昉 局部)

Fig. 8 *Court Ladies Adorning Their Hair with Flowers* by Zhou Fang in the Tang Dynasty (partial)



图9 《历代帝王图》(唐代 阎立本 局部)

Fig. 9 *Portraits of the Emperors* by Yan Liben in the Tang Dynasty (partial)

其次,丝绸的纤维结构、织造工艺及表面处理技术影响了书画笔墨语言的塑造。丝绸材质特性为渲染技法提供物理基础,直接影响了渲染技法的形成与发展。绢的经纬密度高,如宋代院绢达60~80根/cm,绢的表面平滑无纹理,使颜料附着均匀,适合分层晕染。相较于宣纸的吸墨性,绢的微渗特性让

墨色能缓慢扩散,便于控制水墨的浓淡渐变。绢的蛋白质纤维结构稳定,能承受反复渲染而不破损。画家可运用“洗染法”:以清水笔局部洗去浮色,再重新晕染修正,这一技法在五代黄筌的存世画作,现藏于故宫博物院的《写生珍禽图》(图10)中已趋成熟。其中所绘鸟禽羽毛的渐变过渡,整体的通透质感皆是以“洗染”的方式实现。五代南唐画家徐熙之孙徐崇嗣则进一步于院绢上发展“没骨渲染”,取消墨线勾勒,直接以色彩晕染塑造花卉,这一突破性技法的实现,得益于熟绢对多层颜料的承载力。



图10 《写生珍禽图》(五代 黄筌 局部)

Fig. 10 *Sketch of Rare Birds* by Huang Quan in the Five Dynasties (partial)

丝绸同样深层次地影响了五代北宋时期山水画的发展。因为拥有半透明的光感效果,这种透光性可以通过正反两面着色叠加显色,从而催生了“背面衬色法”,典型的代表作品是现藏于故宫博物院的宋代《千里江山图》(图11)。画家在绢背以青金石衬底,正面再以石绿渲染,营造出山水的通透感与立体层次。同样,水墨山水绘画发展亦建立在丝绸材质特性上,直接影响了山水画中“皴法”这一审美对象的形成。现藏于辽宁省博物馆的《深山会棋图》(图12)能够佐证山水皴法的形成离不开丝绸质性。该作品虽然出土于辽代墓葬中属于佚名作品,但画家对山体肌理的笔墨塑造,以快笔将笔墨直接皴擦于丝绸上,从而形成山石的肌理感。宋代郭熙《林泉高致》强调绢素上运笔要刚柔相济,“烟色就缣素本色紫拂,以淡水而痕之,不可见笔墨迹。”“瀑布用缣素本色,但焦墨作其旁以得之。”^[17]揭示了北宋画家深入了解丝绸的物质特性,从而发展出的对于笔墨节奏的控制要领。五代、北宋众多杰出的山水画大师皆在笔墨与丝绸的物质张力之间形成自己独特的笔墨皴法,为中国山水画树立了基本的价值典范。

同时,相较于纸本,蚕丝纤维的三角形横截面与层状排列,形成了特殊的毛细效应与吸墨梯度。如马王堆汉墓T形帛画上的朱砂颜料在绘制过程中会沿丝纤维纵向渗透,从而形成“血丝状”的笔触,进一步强化了龙纹的动势表现。同时,根据红外光谱分析显示,丝纤维的 β -折叠晶体结构使矿物颜

料附着更紧密,色彩历经两千年仍保持鲜丽。水墨在被绢本吸收的过程中通过丝纤维的定向排布得以强化。丝绸的透光性更催生了独特的空间表达。在故宫博物院院藏的宋代李公麟《维摩演教图》(图 13)中,维摩诘身着的薄纱服饰的形象是通过多层淡墨渲染进行塑造的。这种渲染方式充分利用绢本半透明特性从而能够营造“虚空含象”的禅意空间,而这种视觉效果在纸本媒介中难以实现。

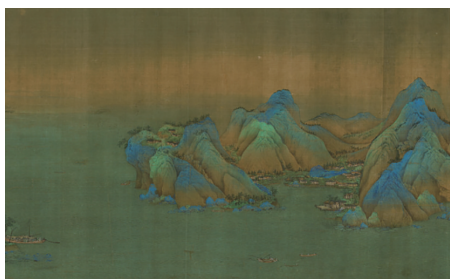


图 11 《千里江山图》(北宋 王希孟 局部)

Fig. 11 *A Thousand Li of Rivers and Mountains* by Wang Ximeng in the Northern Song Dynasty (partial)



图 12 《深山会棋图》(辽代 佚名 局部)

Fig. 12 *Chess Playing in the Deep Mountains* by an unknown author in the Liao Dynasty (partial)



图 13 《维摩演教图》(北宋 李公麟 局部)

Fig. 13 *The Lecture of Vimalakirti* by Li Gonglin in the Northern Song Dynasty (partial)

再者,缂丝的繁荣从另外一个方面论证了丝绸与书画的多维融合,上海博物馆馆藏的南宋缂丝《莲塘乳鸭图》(图 14)经线密度在 26 ~ 28 根/cm,纬线密度在 80 ~ 140 根/cm,织成后生丝双股加捻的原白色经线被高密度纬线覆盖后不显露。缂丝画面上花、草、树、石、鸟、虫等主题不同,织入的纬线也变化采取不同配色、捻度、细度和密度的合色线或同色股线。例如,在湖石色彩细腻变化之处所用蓝白合色线就分为多个层次,不同组合:浅蓝和白、蓝和白、深蓝和白、浅蓝和深蓝等。四组不同合色线再以长短戗缂相互融合,缂出晕色渐变自然和顺的效果,局部纬线粗细和密度高达 120 ~ 140 根/cm。而湖石的浅色部分,如白色、浅蓝部分缂织所用的纬线略粗,局部纬线密度稍低,在 100 ~ 120 根/cm。这是由于纬线细密而颜色深会在艺术效果上产生退后的效果,纬线粗实而颜色浅则产生前进凸出的效果,如此一来,太湖石就显得凹凸有致、玲珑剔透,立体感扑面而来^[18]。



图 14 南宋 朱克柔《莲塘乳鸭图》

Fig. 14 *Ducklings in a Lotus Pond* by Zhu Kerou in the Southern Song Dynasty

在中国古代艺术的发展中,作为表现核心的笔墨这一观念,其具体的表现离不开物质性载体,假如精神理想与审美情趣不落实在具体艺术创作和艺术品本身之上,不把它继承下来,久而久之原有的艺术灵魂也会消失^[19],而丝绸无疑发挥着重要的支撑作用。笔墨言语需要在丝绸上呈现,而丝绸的物质特性对艺术语言的形成与塑造产生深刻的影响,丝绸的质感、光泽与书画笔墨、颜色的渲染交织成中国古代艺术史的核心底色。若忽视丝绸的建构性作用,中国书画史将无从完整解码。其纤维规训了水墨行为,其织造结构组织了画面空间,其文化传记形塑了美学意识形态,但长期以来丝绸自身的物质特性被笔墨表现的叙事结构所掩盖。

3 观念之变:作为媒介的丝绸叙事

20 世纪后,中国古代艺术的话语体系遭到巨大冲击,在

自我否定与自我求变中艰难前行。其中,相对于材料的争论,中国画的核心议题是“笔墨”。例如,以“徐蒋体系”的中国人物画改良主要集中在水墨形式的语意改造上,带来水墨语言的一个整体转折。而20世纪80年代中后期开始,脱离了传统美学的“现代水墨”“实验水墨”,以鲜明的时代特征、多元化的艺术表达,以及对丝绸等材料的创新吸收与运用,几欲成为一种与中国画画种并立的新艺术形态。正如实验水墨代表艺术家、理论家之一张羽本人以宣言的方式指出材料与技术在当代艺术的重要性:“不管水墨,装置及其他,我们要谈的问题是艺术——当代艺术。”

谷文达^[20]在“八五时期”即已提出对传统和现代文化的双向批判,并在此基础上结合现实经验和跨文化领域思考,构建起融汇东西的独特视觉语言体系。1985年创作的水墨与编织装置艺术《静则生灵》(图15)中,墨、宣纸、丝绸、棉、竹、漆等承载着中华民族文化的传统材料被打破物质性的边界,观念性地编制在一起。此时,丝绸等一众材料的物质性被拓宽,物质特征与美学属性一同服务于作者所想表达的观念。正如他所说“中国当代艺术要成立,它的批判是双向的:它不光是为了把西方的东西拿进来,你最终还要有自己生长出来的一个东西,可以去冲击西方的当代艺术……即是用西方的当代艺术,来审视中国的文化,再用中国的传统文化来审视西方艺术”^[21]¹⁰。

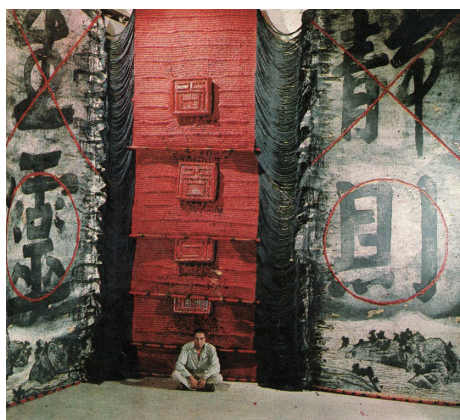


图15 《静则生灵》(谷文达 1985年)

Fig. 15 *Stillness Gives Birth to Life* by Gu Wenda in 1985

实验水墨艺术家李华生以丝绸、水墨为基础的物质材料与工具,将墨色线条以垂直水平交叉的方式绘制在丝绸上。在李华生手工绘制出水平和垂直线条组成的巨大网格内,每条线都记录了他身体的瞬间状态、知觉、感觉、情感和思想,李华生试图通过深刻的道教和禅宗佛教的维度,去强调人类与自然、空虚与充实之间的和谐,以及物质形式的超越。但仍需注意到的是,“网格”和“线条”^[22]这样的作品(图16、图17)同时也探索了秩序与混沌、结构与自发之间的形而上学关

系。李华生在绢上的艺术创作,以水平、垂直的方式构成水墨形式。在这个过程中个体活动的所有意识形态与古代纺织活动呈现高度的重合。一如纺织活动中,经线、纬线的相互交叉中构成一个二维平面,李华生的笔墨活动亦是一个“经天纬地”的实践作品,其思想渊源直接呼应了古代中国的宇宙生成观念。这一系列的作品展示出一个身体意识、水墨形式、丝绢结构相互叠加的精神状态。从身体的行为方式出发,交织出的是属于历史的纤维结构,丝绸的结构成为艺术家超越具体的物象,进入形而上领域的顿悟之法门。

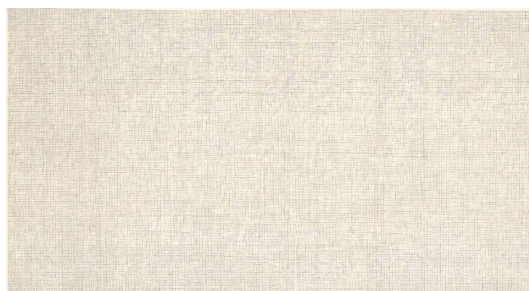


图16 《0097》(李华生 2009年)

Fig. 16 *0097* by Li Huasheng in 2009

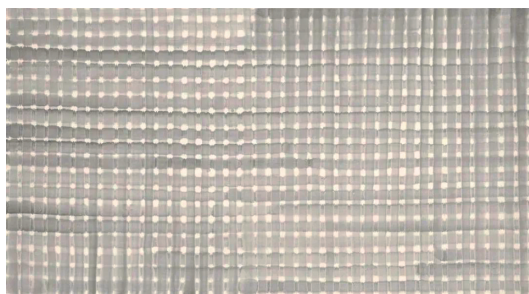


图17 《9407》(李华生 1994年)

Fig. 17 *9407* by Li Huasheng in 1994

当代艺术家梁绍基^[23]长期关注纤维的艺术表现力,通过把蚕这一生命体吐丝、结茧的历程化作艺术表现语言,创作出许多带有中国“天人合一”这一自然思想的纤维艺术作品,展现出他个人对生命与时间的整体思考。作品《自然系列 NO. 1》(图18)中,可以看见梁绍基对材料语言的运用有着深刻的思考,所运用的材料都有其背后的文化内涵。在20世纪80—90年代中国工业化发展及现代社会建设时期,重工业的浓厚金属器械的气息成为柔软蚕丝的物质基础。以铁丝缠绕成地球仪的形式象征着一个工业化的小世界,这正是全球化语境下人类社会遭遇的普遍情景。而蚕丝这一古老中国的核心象征物,正缠绕在金属物质上,这呼应着中国社会的现代转型问题,从农耕文明向着工业文明转变。同时,蚕丝也象征着:“自然在工业限制下挣扎着生存,材料之间鲜明的对比在使观众进一步感受到蚕顽强的生命力的同时,在强烈的视觉冲击下,体会自然与工业之间的矛盾,思考在当时的社会背景下出现

的工业化发展的问题”^[21]^[27]。而在之后的系列作品中,梁绍基直接将活体蚕群置于铁板、玻璃、水泥等工业材料表面。任由蚕在冰冷的人造物上本能地吐丝结茧,形成脆弱而坚韧的白色网络。这种看似荒诞的并置,实则暗含着一场微观层面的文明博弈——蚕丝的有机生长与金属的无机腐蚀形成复调叙事,构建出人类工业文明与自然之间的张力网络。



图 18 自然系列 No. 1 (梁绍基 1989 年)

Fig. 18 Nature Series No. 1 by Liang Shaoji in 1989

当代青年艺术家彭薇以水墨、绢本等古典媒介为入口,通过戏仿、拼贴与错位等当代艺术策略,对传统文化符号进行拆解,从而构成物质载体的异化以及叙事结构的断裂,并深刻揭示了全球化与数字化时代下文化遗产的深层危机暴露传统文化在现代化进程中的失语、碎片化与消费化困境。《彩墨锦绣》^[24](图 19)中,彭薇以水墨绘画的形式去展现汉服这一古代世界最为常见的丝织服装,同时又呼应着千禧年后民间群体自发形成的汉服复兴运动。彭薇并不是去绘制某件具体的服饰遗物,也并没有去绘制服饰外表常见的明清刺绣纹样(如花鸟、云纹)而是将纹样全部置换为了中国古典世界杰出的水墨绘画作品。这种错位拼贴的方式取消了古典纹样的叙事传统,刻意剥离纹样的象征意义,保留下的装饰性轮廓成为古代绘画作品依存的一个平面,并以荧光色丙烯颜料填充。这种处理方式在本质上属于现代服装工业的生产逻辑,古代文化瑰宝通过数字复制、印刷的方式成为消费符号,暗示当代人对传统文化的理解仅停留在表皮审美,丧失对其精神内核的体



图 19 彩墨锦绣系列《瑞鹤图》(彭薇 2008 年)

Fig. 19 Colored Ink and Brocade Series: Auspicious Cranes
by Peng Wei in 2008

认。其暗讽着“伪传统”视觉是现代社会中传统美学的空洞化创作手法,类似快餐式“国潮”对纹样的滥用,暴露“国潮”文化传承的浅薄化。

二十一世纪科技发展可谓为一场“超指数级变革”,其速度、广度与深度均超越人类历史上的任何时期。蚕丝与丝绸的生产也在发生巨大技术革新,如江苏嘉兴丝绸公司投资的超丝科技研发家蚕蜘蛛超级仿生丝,通过家蚕和黑寡妇蜘蛛的基因组合改良家蚕丝的性能,培育的家蚕丝强度已比普通蚕丝高 3.86 倍^[25]。在应用上,丝绸在生物医学工程、柔性电子与智能穿戴、环境与能源材料、服饰设计与化妆品创新、艺术与文化遗产保护等领域焕发出强劲的生命力、创造力。

或许,时间维度上,书画等当代艺术对丝绸的创新应用与丝绸材料的迭代发展相对比,呈现一定的滞后性。但哲学维度上,艺术源自生活,生活为艺术提供素材、情感与问题意识;艺术超越生活,艺术通过形式化、陌生化与批判性重构生活;艺术反哺生活,艺术改变人们对生活的认知方式,更应该是我们关注和切人的核心。

4 结 语

站在丝绸这一物质载体的角度,追溯艺术史发展过程,随着时间的由远及近,丝绸从被动的艺术载体转变为积极的概念媒介这一演变过程逐渐清晰。在传统情境中,丝绸的半透明特质与矿物质颜料的相互作用造就了中国卷轴画中所见的空灵之美。这种材质兼具强度与柔韧性的双重特性,使其能够兼具奢华与精神超越之感。在技术层面,诸如缣丝织锦等工艺的发展将丝绸转变为一种能够进行多维叙事的媒介,其中纹理与图案相互融合,从而承载文化叙事。而在当代全球化浪潮的冲击之下,丝绸融合了多元文化,丝绸的物质特征与千年实践而来的美学属性被打破重构。在当代艺术作品中,丝绸的存在,有作为文化符号的观念性结合,也有现代工业和技术支撑下丝绸结合中式哲学的新美学架构。这一演变过程,展现出来丝绸的物质特性并非处于被动的情景下,而是能够推动审美与意识形态创新的生成力量。人们在生态与数字变革的时代背景下,丝绸的遗产为重新审视传统与现代提供了框架,促使人们既要对其文化基因予以保护,也要对其进行再理解再创造。



《丝绸》官网下载



中国知网下载

参考文献:

- [1] 巫鸿. 礼仪中的美术[M]. 上海: 生活·读书·新知三联书店, 2005: 471-494.
WU H. Art in Ritual Context [M]. Shanghai: SDX Joint Publishing

- Company, 2005:471-494.
- [2] 谢稚柳. 唐周昉簪花仕女图的商榷[J]. 文物参考资料, 1958(6): 25-26.
XIE Z L. A discussion of Zhou Fang's court ladies adorning their hair with flowers from the Tang Dynasty[J]. Cultural Relics, 1958(6): 25-26.
- [3] 周赓. 中国古代三大名锦的品种梳理及美学特征分析[J]. 丝绸, 2018, 55(4): 93-105.
ZHOU J. Analysis on variety and aesthetic characteristics of three famous brocades in ancient China[J]. Journal of Silk, 2018, 55(4): 93-105.
- [4] 曾艳红. 唐诗丝绸物事及其意象研究[D]. 上海: 上海师范大学, 2010.
ZENG Y H. The Study of Silk Things and Its Images in Tang Dynasty Poetry [D]. Shanghai: Shanghai Normal University, 2010.
- [5] 龚建培. 中国现代丝绸设计策略、范式研究导论(1949—1988年)[J]. 丝绸, 2022, 59(9): 89-96.
GONG J P. An introduction to the research on silk design strategy and paradigm in modern China(1949-1988)[J]. Journal of Silk, 2022, 59(9): 89-96.
- [6] 刘令贵, 张菊芳. 文化适应下丝路艺术的演进与融合[J]. 当代美术家, 2023(2): 56-60.
LIU L G, ZHANG J F. The evolution and integration of the silk road art under the cultural adaptation[J]. Contemporary Artists, 2023(2): 56-60.
- [7] 张华. 中国绢本书画科技鉴定方法初论[J]. 四川文物, 2009(05): 28.
ZHANG H. A preliminary study on scientific authentication methods for silk-based paintings and calligraphies in China[J]. Sichuan Cultural Relics, 2009(05): 28.
- [8] 赵丰. 中国丝绸艺术史[M]. 杭州: 浙江大学出版社, 2005:68-70.
ZHAO F. A Comprehensive History of Chinese Silk Art [M]. Hangzhou: Zhejiang University Press, 2005:68-70.
- [9] 赵丰. 锦绣华服: 中国古代丝绸染织术[M]. 北京: 文物出版社, 2017:32.
ZHAO F. Jinxiu Huafu: The Ancient Silk of Silk [M]. Beijing: Cultural Relics Press, 2005: 32.
- [10] 刘剑. 丝绸之路沿线出土纺织品染料的来源鉴别及品种新发现[D]. 杭州: 浙江工业大学, 2023.
LIU J. Identification of Dye Sources and New Discoveries of Textile Varieties Unearthed along the Silk Road [D]. Hangzhou: Zhejiang University of Technology, 2023.
- [11] 宋应星. 天工开物[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2007:47-56.
SONG Y X. The Exploitation of the Works of Nature [M]. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2007: 47-56.
- [12] 钟恒. 唐代吐鲁番与正仓院丝织品比较及修复保护技术研究[D]. 上海: 东华大学, 2011.
ZHONG H. Comparative Study of Protect and Repair Skill of Tang Dynasty Silk Fabrics at Shoso-In and Turpan [D]. Shanghai: Donghua University, 2011.
- [13] 张凤蓉. 从故宫珍藏缂丝精品谈我国缂丝工艺[J]. 丝绸, 1992(1): 50-52.
ZHANG F R. Chinese carved-silk craftsmanship suggested by the treasures in the Palace Museum of Beijing[J]. Journal of Silk, 1992(1): 50-52.
- [14] 岳鸿雁. 文象推合: 宋代书籍的图文关系与视觉传播[J]. 当代美术家, 2024(1): 47-59.
YUE H Y. The research on image-texts relationships in Sung books [J]. Contemporary Artists, 2024(1): 47-59.
- [15] 巫鸿. 重屏: 中国绘画中的媒材与再现[M]. 上海: 上海人民出版社, 2010:106.
WU H. The Double Screen: Media and Representation in Chinese Painting [M]. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2010:106.
- [16] 池贺海. 矿物颜料着色绢画的人工老化与加固研究[D]. 杭州: 浙江理工大学, 2019:2-3.
CHI H H. Study on Artificial Aging and Reinforcement of Mineral Pigment-Colored Silk Paintings [D]. Hangzhou: Zhejiang Sci-Tech University, 2019: 2-3.
- [17] 郭熙. 林泉高致[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 2013:149.
GUO X. Lofty Ambitions of Forests and Streams [M]. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 2013: 149.
- [18] 于颖. 宋代缂丝工艺考辨:兼论馆藏《莲塘乳鸭图》缂丝画工艺特征[J]. 南方文物, 2021(4): 226-234.
YU Y. A study on the Song Dynasty kesi techniques: Also on the relevant features of museum collected the picture of *Suckling Duck in Lotus Pond* [J]. Cultural Relics in Southern China, 2021(4): 226-234.
- [19] 毕罗. 中国书法在西方的传播: 历史经验与未来发展[J]. 当代美术家, 2024(6): 13-33.
DE LAURENTIS P. The dissemination of Chinese calligraphy in the West: Historical experience and future development [J]. Contemporary Artists, 2024(6): 13-33.
- [20] 谷文达. 半个世纪后, 她和他的中国美学相遇了 [EB/OL]. (2020-09-30) [2025-04-21]. https://mp.weixin.qq.com/s/rPXQ_QfsN7ymSbAYXDtxoQ.
GU W D. Half a century later, she met his Chinese aesthetics [EB/OL]. (2020-09-30) [2025-04-21]. https://mp.weixin.qq.com/s/rPXQ_QfsN7ymSbAYXDtxoQ.
- [21] 袁颖洁. 东方“文化基因”在中国纤维艺术中的影响研究——以谷文达、施慧、梁绍基为例[D]. 杭州: 中国美术学院, 2022:10+27.
YUAN Y J. A Study of the Influence of Oriental "Cultural Gene" in Chinese: Take Gu Wenda, Shi Hui, and Liang Shaoji as Examples [D]. Hangzhou: China Academy of Art, 2022.
- [22] 李华生. 《0097》《9407》[EB/OL]. 艺术也疯狂微信公众号, (2025-1-15) [2025-4-21]. <https://mp.weixin.qq.com/s/zipVKR3YF70rfoufkAgwehw>.
LI H S. 0097 and 9407 [EB/OL]. Art Madness WeChat Official Account, (2025-1-15) [2025-4-21]. <https://mp.weixin.qq.com/s/zipVKR3YF70rfoufkAgwehw>.
- [23] 梁绍基. 自然系列 No. 1 [EB/OL]. (2020-08-29) [2025-04-21]. <https://mp.weixin.qq.com/s/DQSUZ9g6hSKJC9rOwZE7iA>.
LIANG S J. Nature Series No. 1 [EB/OL]. (2020-08-29) [2025-04-21]. <https://mp.weixin.qq.com/s/DQSUZ9g6hSKJC9rOwZE7iA>.
- [24] 彭薇. 技与道 | 彭薇: 我是一个凭直觉做事的人 [EB/OL]. (2020-5-21) [2025-4-21]. <https://mp.weixin.qq.com/s/yaZpAbRM3f0HVsoALBntsg>.
PENG W. Technique and Dao | Peng Wei: I'm a person who acts on intuition [EB/OL]. (2020-5-21) [2025-4-21]. <https://mp.weixin.qq.com/s/yaZpAbRM3f0HVsoALBntsg>.
- [25] 李正, 叶青. 丝绸时尚艺术与科技融合的多元化发展研究[J]. 艺术百家, 2024, 40(1): 158-162.
LI Z, YE Q. Research on the diversified development of the integration of silk fashion art and technology [J]. Hundred Schools in Arts, 2024, 40(1): 158-162.

Semantic evolution of silk: From technical carrier to contemporary art

HUANG Kehan, WANG Chaogang

(School of Modeling Arts, Sichuan Fine Arts Institute, Chongqing 401331, China)

Abstract: Silk, as a material medium permeating millennia of Chinese art history, is deeply embedded in the cultural DNA of Chinese civilization. However, current silk research suffers from fragmented perspectives: art historical studies are confined by the “decorative subordination” paradigm, obscuring silk’s intrinsic value as an autonomous aesthetic system and a carrier of power topology, while silk historiography remains restricted by singular frameworks of technological ontology, literary semiotics, or design methodology, resulting in three critical fractures—the absence of cross-media narratives, the marginalization of material culture interpretation, and the disjunction between technical craftsmanship and conceptual genealogy. This study employs an interdisciplinary approach to reconstruct silk’s evolutionary trajectory from a “technological carrier” to a “conceptual medium”, bridging the academic gap between materiality studies and aesthetic system construction while offering theoretical support for silk’s innovative integration in multicultural contexts.

By integrating material culture theory, art historical iconography, and contemporary art criticism, this study establishes a theory-practice loop through historical case studies and contemporary artistic experiments. The study draws two key conclusions. First, silk’s physical properties and evolving craftsmanship constitute the material foundation of its aesthetics, which intertwines with China’s social hierarchies and cosmological ideologies to form a unique expressive language. As a pivotal medium in traditional painting and calligraphy, silk actively shaped the construction of Chinese art history. In contemporary art, the radical deconstruction of its traditional semantic chains transforms silk into a conceptual medium, marking a paradigm shift from “technological carrier” to “conceptual medium”, where materiality serves as both historical witness and catalyst for reactivating traditional DNA in future expressions. Second, rooted in materiality, silk has consistently engaged in producing social networks and aesthetic paradigms. Its contemporary fusion with smart materials and industrial design exemplifies how materiality drives creative transformation through technological iteration. This framework dismantles the “decorative subordination” dogma and establishes dual theoretical pillars for modernizing traditional craftsmanship: reclaiming interpretive authority over Eastern material culture and bridging technical ethics with aesthetic innovation. This breakthrough signifies silk’s transition from a “spoken object” to a “self-narrating subject”, opening methodological pathways for revitalizing intangible cultural heritage and fostering craft innovation in globalization.

As the first interdisciplinary study to anchor silk’s agential subjectivity in art history, this study proposes silk as a force driving aesthetic and ideological innovation. By systematically mapping its evolution from technological attributes to an aesthetic system and constructing the “materiality-power discourse-conceptual production” analytical framework, it expands silk’s cross-disciplinary integration with technology and ecology while advancing the universal value of Eastern material culture in global discourse.

Key words: silk materiality; silk craft; silk narrative; aesthetic system; art history; contemporary art